rok II kraków, sierpień-grudzień 1931 zeszyt XII.

głos plastyków

organ związku polskich artystów plastyków w krakowie — miesięcznik poświęcony sztukom plastycznym — redaktor tadeusz cybulski — adres redakcji i administracji: kraków, dom artystów, plac św. ducha — roczna prenumerata z przesyłką pocztową wynosi od 1/I 1932 r. 10 zł.—ogłoszenia za całą stronę 160 złotych, za pół strony 85 zł., za ćwierć strony 45 zł.

A propos. Dwóch panów, szef naszej zagranicznej propagandy sztuki p. M. Treter we feuilleton'ie i krakowski p. Tommy we feuilleton'iku, nieomal równocześnie, przypuścili ostatnio niezakonspirowany szturm do współczesnej twórczości plastycznej. Dokonało się to w mętnym miesiącu listopadzie wśród sensacyj, jakie przynosi codziennie Kurjerek Krakowski. „Dostało się" nie naszej tylko sztuce — „oberwała" twórczość plastyczna wogóle. Pan szef zagranicznej propagandy, kompetent w sprawach plastyki na eksport, rozpisał się na temat „wiązanie sztuki z życiem". Pod hasłem górą chaises longues, chaises lits i kilimy, powiedział poprostu „dałoj" obrazki. Clou argumentacji w szeregu naogół nieosobowych wynurzeń w tym feuilleton'ie, stanowi bezapelacyjne pognębienie biednego Henri Rousseau, malarza-akcyźnika. Jego czarujący prymityw — „Śpiącą cygankę" — pan szef propagandy sklasyfikował krótko jako „lichy obraz dyletanta". Pan Tommy znowu, ów pokątny connoisseur, który ziewa w muzeach, zdjąwszy surdut (feuilleton'ik jego pisany był stanowczo bez marynarki) — zrzuca w swym artykuliku obrazy ze ścian. Ma ich dość. Czyni to jak wyznaje z uczuciem tem doskonalszej ulgi, że w wywodach swoich powołać się może na autorytet samego szefa zagranicznej propagandy sztuki, swata la belle peinture z życiem. Pan Tommy wśród niewiarygodnych argumentów, zaczerpniętych z prowincjonalnych annałów, nie opowiedział tylko u kogo to przemeblowywał wnętrze, gdzie przeprowadzał swoją obrazową czystkę. Obawiać się można, że przy tej sposobności dostał się na jakiś zamokły stryszek Michałowski, Gierymski, Podkowiński — z tego bowiem, co pan Tommy pisze, można wnosić jedynie — że u siebie w domu nie miał nigdy na ścianie tego, co się obrazem nazywa. Otóż — à propos, bo nie chodzi nam o feuilleton pana Tretera, ani o feuilletonik pana Tommy'ego. Na tle ich słabo-silnych wynurzeń wyłania się aktualna rzecz naprawdę głęboka — coś, czego ci obaj panowie stali się w swej równoczesności kapitalnem ucieleśnieniem. Chodzi o poważną niedomogę związaną z plastyką u nas, o niedorozwój naszej krytyki plastycznej. Dla uproszczenia i określenia gatunku tej polskiej choroby, nazwę ją Treterotommy'ą lub Tommytreterją. (Fonetyczno-rytmiczne ustawienie tej nomenklatury pozostawiamy językoznawcom, specjalistom od wyrazów złożonych). Znamieniem szczególnem tej słabości, zwłaszcza u nas bardzo rozpowszechnionej jest przymus zabierania głosu w sprawach, których dotknięty infekcją nie czuje, a w konsekwencji nie rozumie. Najczęściej pada ofiarą plastyka. Otóż à propos. Raz jeszcze stwierdzimy fakt niezbity, że twórczość plastyczna przenika do świadomości tych tylko, którzy bardzo głęboko czują. Laicy i t. zw. autoryzowani znawcy, którzy czują na żarty — bywają w obliczu twórczej plastyki zepatowani albo się gniewają. O twórczości plastycznej u nas w Polsce, o tym ważkim dla świata problemie, wypowiedział się z humorem bezimienny pieśniarz już dobrych parę dziesiątków lat temu. Spojrzał z trzeźwym humorem na sprawy palety w Polsce i nie-

tel. nr. 11708, p. k. o. 405.440

frasobliwy, zaśpiewał o sztuce u nas, sposobem paryskiej, bulwarowej piosenki. Przytoczę ten krótki wierszyk:

„la belle peinture
en Pologne
une bonne aventure
. . . . zawsze na ogonie".

Od narodzin owej piosenki nic się nie zmieniło — La belle peinture — tę bonne aventure — każe nam zagraniczna propaganda tkać na sztalugach w kilimy tak, jakby ktoś t. zw. stosowanej sztuce odmawiał walorów i obywatelskich praw. Drudzy znów hałasując, krzyczą precz ze Cézanne'em, precz z obrazem ze ściany — gdy „nie daje tematu". Wołają górą „ułan i dziewczyna — niech żyją!" Ależ owszem, niech żyją i niech się kochają. To rzecz taka piękna. I my kiedyś byliśmy ułanami i o dziewczynie też wiemy nie jedno. Temat panie Tommy? Nie czasy to odrodzenia. Żyjemy w erze karkołomnego wyścigu techniki, która podobnie jak wszystko, utknie na owej generalnej przeszkodzie współczesności, na t. zw. kryzysie. Dla głębszych problemów plastyki czystej nie wiele dzisiaj miejsca w życiu. Rekordy aut i warkot śmigieł, boks i bramkarze — oto zdarzenia dnia. Obok nich świąteczne spektakle w Genewie, rozmówki z Gandhim przy okrągłym stole i hitleryczne drgawki są treścią treści. I nas plastyków interesuje to wszystko, nie widzimy jednak konieczności, by wiązać z tem nasze malarskie problemy. Czyż kiedykolwiek bywało inaczej? Odrodzenie jedno stanowi wyjątek i te zamierzchłe epoki, kiedy całość życia była wielką sztuką. Życie grali wówczas jednak owi prima gracze, na scenie zaiste renesansowej. Wtedy było z czem i było z kim się wiązać. Dzisiaj z tem „życiem" jest nieco inaczej. Oto przyczyna, dla której Monet tylko dla siebie malował, dla której Cézanne jak pustelnik zmagał się ze swym problemem odcięty od świata. Skrupiło się wtedy na Manecie, którego wśród wymyślań parasolami obito za jego obrazy na pewnym vernissage'u. Były to parasole i gromy papierowe wszechobecnych Treterotommy'ch. Tak jak nie dały rady wówczas, tak nie dadzą i dzisiaj. Bo niema siły, która byłaby zdolną odwrócić malarza od twórczej sztalugi i sprowadzić z jej dróg tych, którzy z pijackim uporem walczą o swój wyraz plastyczny. Była mowa o tej walce, była mowa o wymogach krytyki w jednym z pierwszych zeszytów „głosu" z r. 1930 *). Treterotomy nie lubią jednak malarskich wynurzeń. Nie lubią ich tak, jak ogół, który zawsze jest ślepym w obliczu żywej plastyki. Na szczęście poza ogółem istnieje garść ludzi, którzy kapitalnie czują. Ta garść bytuje w kontemplacji po muzeach i kolekcjonuje na swoich własnych ścianach. Jest cichą. Rozkosz patrzenia w harmonję kolorowej formy dech wszak zapiera. Tak milczą ci, którzy jedyni mogliby przemówić. Dla siebie i dla tych malujemy. Ci — którzy w muzeach się nudzą, ci, którzy sztukę z życiem swatają — ci, nie czując, ględzą na potęgę, nie pomni przestrogi o milczeniu filozofów.. Plastycy, którzy nie dziwią się nigdy, nie dziwią się i tutaj, że w zmąconej opinji ktoś wierszowem mąci. Sprawa bowiem m a l o w a n i a, w opinji u nas nie jest jeszcze dojrzałą. Czas jednak przyjdzie, gdy i w Polsce patrzeć się będzie w niektóre obrazy z tą rozkoszą i tym równocześnie szacunkiem, z jakiemi patrzeć należy na wszelki wysiłek i jego dobrą robotę. Kunszt malowania, który jest rozkoszą malarza, będzie zczasem rozkoszą widza. Dzisiaj — jakże ubogą jest społeczność, której oko szuka w ramach tylko i tylko tematu, obojętnem zostając dla samego tworzenia, dla tej wyłącznej istoty plastyki. Treterotom powleka oko bielmem dla spraw tej zaciekłej walki, która tkwi w każdym kwadratowym centymetrze Cézanne'owego płótna i w pracy tych, którzy współcześnie idą za jego wskazaniem. Żmudna to i długa droga całego żywota. Ślepy o kolorach, głuchy o dźwiękach niechaj nie rozprawia, niech nam nie dyktuje czy — względnie co mamy malować. Niechby się raczej zastanowił, z jakich to pobudek płynie przymus malowania, w jakich to warunkach u nas dźwiga się każdy wyraz plastyka i czy ten plastyk, zamykając się z martwą naturą w murach swej pracowni, nie ucieka może przed ohydą życia. W swej upornej pracy — jest on jednym z nielicznych uczciwych wyrazów niewesołej zaiste epoki. Doba dzisiejsza przekaże potomności humor Ligi Narodów i walkę o cenę wieprzów. Plastyk jako jeden z nielicznych przekaże swój wysiłek twórczy. T. C.

*) patrz w czerwcowym zeszycie „Hallo" artykuły p. t. „Własne oblicze a wpływ i recepta" oraz „Krytyka w plastyce".

O czystej formie

(Ciąg dalszy)

Nie zrobiwszy żadnego założenia jako punktu wyjścia, nie będziemy mogli teoretycznie oddzielić sztuki od innych zjawisk. Co najwyżej będziemy mogli skonstatować, że wszystkie zjawiska mają treść i formę, określić sztukę jak wszystko inne, jako pewną treść w pewnej formie i pisząc o sztuce analizować zawarte w niej treści życiowe, co przeważnie czynią krytycy malarscy i teatralni, mniej krytycy w poezji, a najmniej muzyczni, ponieważ, jak to zauważyłem o uczuciach wyrażanych przez muzykę, trudno jest mówić wogóle. A czasem, jak to również czynią krytycy w poprzedniej proporcji, wspomnieć coś o formie, jako o naczyniu dla pewnej treści. Wszelkie założenia dodatkowe, bez jakiegoś założenia fundamentalnego np. że sztuka jest wyrazem duszy ludzkiej, że jest chęcią przypodobania się, narzucenia komuś innemu swoich uczuć i myśli, nawet powiedzenie, że jest Pięknem, okazują się nie wystarczające. Jest mnóstwo innych istności, które są wyrazem duszy ludzkiej, które nie są sztuką, narzucamy myśli i uczucia także w sposób zupełnie nie artystyczny i tak samo staramy się komuś przypodobać zapomocą środków nic ze sztuką nie mających wspólnego. Nawet pojęcie Piękna nie zróżniczkowane okazuje się nieprzydatne, jak i określenie dodatkowe, że sztuka musi być twórczością człowieka. Piękny jest dla nas jakiś widok, kobieta dla mężczyzny i naodwrót, piękny może być koń, krowa, maszyna i inne przedmioty nie będące dziełami sztuki, a twórczością jest technika, nauka i działalność społeczna.

Ale jeśli zróżniczkujemy odpowiednio pojęcie Piękna może ono się nam początkowo przydać, poczem musi być zastąpione pojęciami ściślejszemi. Pojęcie Piękna implikuje pojęcie podobania się. Podobanie się, lub niepodobanie się jest czemś bezpośrednio danem, dającem się opisać, ale nie uzasadnić. Mamy jeden pewnik, że stosunek nasz do sztuki jest bezpośredni, to znaczy, że podobanie się lub niepodobanie się nie wynika z pojęciowego zrozumienia, jakkolwiek w przenośni możemy powiedzieć, że podoba się nam traktat filozoficzny lub maszyna, której konstrukcję zrozumieliśmy przez wytłumaczenie.

Ponieważ samo niezróżniczkowane Pojęcie Piękna okazuje się nieprzydatnem, musimy przyjąć założenie pierwotne, że istotą sztuki jest forma. Pojęcie Piękna różniczkuje się wtedy na Pojęcie Piękna Życiowego, związanego z użytkowością życiową przedmiotu, lub zjawiska i na pojęcie Piękna Formalnego, które polega tylko na samym porządku, formie czyli konstruktywności przedmiotu, czy zjawiska. To będzie piękno w ścisłem znaczeniu artystyczne. Należy zauważyć, że mogą być przedmioty, posiadające oba te rodzaje Piękna. Odpowiednio będziemy mieli podobanie się życiowe i podobanie się formalne. Ponieważ jednak wszystkie opisane poprzednie elementy wszystkich szeregów miały formę, wszystkie mogą się nam artystycznie formalnie podobać, lub nie podobać. Tak jest oczywiście, ale mogą się mniej lub więcej artystycznie podobać, w zależności od proporcji dwóch składników: formalnego i życiowego. O ile składnik formalny przeważa, a życiowe pierwiastki stanowią coś drugorzędnego, będziemy mówić o podobaniu się artystycznem.

Forma jest czemś, co nadaje pewną jedność złożonym przedmiotom i zjawiskom.

Zadowoleniem estetycznem, w odróżnieniu od innych przyjemności, czysto życiowych, nazywam właśnie pojmowanie tej jedności i to bezpośrednie, nie przepuszczone przez żadne kombinacje pojęciowe. Określam to inaczej jako zcałkowanie wielości i elementów w jedność. Określiwszy tak Piękno Artystyczne możemy teraz powiedzieć, w których miejscach wymienionych szeregów będą granice, od których będziemy liczyć dzieła sztuki. Będą to te miejsca, w których we wrażeniu doznawanem od odpowiednich im przedmiotów i zjawisk, zacznie się przewaga samej formy nad treścią, nastąpi całkowanie wielości w jedność, bez żadnych ubocznych względów, a jedynie na tle czysto formalnej, bezpośrednio działającej konstrukcji tych przedmiotów i zjawisk. Taką, samą przez się działającą formę, wywołującą estetyczne zadowolenie, nazywam Czystą Formą. Nie jest to więc forma pozbawiona treści, bo takiej żaden żywy stwór stworzyć nie potrafi, tylko ta, w której życiowe składniki stanowią element drugorzędny. W abstrakcji możemy na każden przedmiot i każde zjawisko patrzeć z punktu widzenia jego formy. Ale nam nie chodzi tu o abstrakcję, tylko o bezpośrednie działanie i tylko bezpośrednio działającą t. zn. odczuwaną formę, nazywam Czystą Formą.

(C. d. n.) S. I. Witkiewicz.

Sztuka wyprzedza życie

(Dokończenie)

Studjum takie przeprowadziłem w dziedzinie ornamentu i stwierdziłem, że sens każdej formy zdobniczej wyraża się w wartościach zupełnie analogicznych do rytmu muzycznego, Wobec tego byłem zmuszony wprowadzić pojęcie rytmu przestrzennego, który polega na powtarzaniu miarowem pewnych akcentów na płaszczyźnie (względnie w bryle), podczas gdy rytm muzyczny polega na powtarzaniu pewnych akcentów w czasie. (Istnienie analogicznych poniekąd wartości stwierdziłem również w dziedzinie kolorystyki). W ten sposób uzyskałem pewną objektywną miarę, która umożliwia porównanie różnych tworów ornamentalnych pod względem budowy rytmicznej.

Jeżeli dalej zważymy, że rytm występuje we wszystkich dziedzinach twórczości artystycznej (muzyka, poezja, taniec, architektura, ornament), że zatem wydaje się on być czynnikiem kształtującym każdą formę artystyczną (a może każdą formę wogóle), to dojdziemy do przekonania, że naukowa analiza organizacyj rytmicznych otworzyłaby drogę do rzeczowego porównywania nietylko dwóch ornamentów, lub dwóch utworów muzycznych między sobą, ale również do określania związków zachodzących pomiędzy formami do różnych dziedzin sztuki przynależących.

Analizując jakiekolwiek dojrzałe dzieło wielkiej sztuki (np. świątynię, sonatę, lub utwór poetycki) — przekonamy się, że w ramach danej formy artystycznej panuje bezwzględna prawidłowość. Prawidłowość ta jest tak ścisła, że daje się wyrazić w cyfrach, i to w cyfrach równie nieubłaganych, jak prawidłowość zjawisk fizyki i chemji.

Widzimy tu przedziwne zjawisko, że najwyższa wolność, jaka niewątpliwie wyżywa się w sztuce, prowadzi do takiej samej regularności, jak najwyższa, konieczność, której podlega materja nieożywiona. Każde poszczególne dzieło sztuki jest tedy podobne do kryształu, a w zjawisku tem tkwi bezwątpienia jakieś wielkie misterjum — misterjum, które można objektywnie stwierdzić, ale które napróżno kusilibyśmy się wyjaśnić.

Cyfry, któremiby wyrazić można prawidłowość indywidualnego dzieła sztuki, nie obowiązują jednak żadnego innego tworu artystycznego. I tu właśnie leży przepaść pomiędzy martwym kryształem, a żywą sztuką. Te same cyfry obowiązują wszystkie twory krystaliczne jednego pierwiastka; prawidłowość wewnętrzna poszczególnego tworu artystycznego nie obowiązuje żadnego innego tworu. A jednak istnieje pomiędzy różnemi dziełami sztuki pewien swoisty związek. Związek ten nie może być wprawdzie wyrażony w stałych cyfrach, ale umożliwia stwierdzenie pewnych wspólnych cech, dających się pojęciowo, w postaci zmiennych stosunków określić. Trudno mi ten stan rzeczy wyjaśnić ściśle, gdyż wymagałoby to bardzo obszernego specjalnego studjum. K. Homolacs.

Sztuka dla wszystkich

Nie do zaistnienia, ale do działania dzieła sztuki konieczny jest widz. Z tego punktu widzenia istnieje pewien związek między dziełem sztuki a widzem i tego związku w żaden sposób lekceważyć nie można. Nie znaczy to znowu, jakoby artysta, jako twórca dzieła sztuki, był zmuszony posługiwać się jakimś stworzonym przez się trikiem spekulatywnym, któryby wywoływał odnośne działania u widza — bo taka droga doprowadziłaby sztukę do taniego hedonizmu i do zaspokojenia najpłytszych upodobań. A sztuka to przedewszystkiem uszlachetnianie. Tymczasem dzień każdy przynosi większe oziębienie dla spraw sztuki i wyraźniejszy brak zainteresowania. Wpływa na to nietyle dzisiejszy kryzys ogólny, ile właśnie ten fakt niepocieszający, że sztuka lat ostatnich, gubiąc się w problematyce zagadnień irrealnych i abstrakcyjnych, oderwała się od natury i życia i stała się hieroglifem, zrozumiałym tylko dla wtajemniczonych.

Okres, kiedy w zacisznych pracowniach malarskich kultywowano tę wiotką i delikatną latorośl kuluarową „l'art pour l'art"— okres ten minął bezpowrotnie. Podmuch demokratyzacji ściągnął tę sztukę z t. zw. piedestału arystokratycznego, głosząc szumnie i wrzaskliwie: „Sztuka dla wszystkich!" Do takiego wyniku doszły również niedawno ogłoszone ankiety prasy paryskiej i berlińskiej, oraz poszczególne głosy naszej prasy artystycznej. Owszem — aktualne hasło, które wprawdzie nie jest odkryciem Ameryki — posiada dużo wartości dodatnich i ujmujących chociażby przez chęć zbudowania pomostu między sztuką a publicznością. Ale czem jest ta „sztuka dla wszystkich" i kim są ci „wszyscy"? Na określenie podobnej „wszystkości" istot mielibyśmy następujące pojęcia: indywidualista, masa, tłum i motłoch. Przypatrzmy się każdej grupie z osobna.

Indywidualista należy do znikomej garstki intelektualistów, czułych i wrażliwych na wszystkie przejawy bytu na piękno i harmonję wszechrzeczy. Bezinteresowny egotyzm natury ludzkiej skrystalizował się u niego w treść jasną i nieskomplikowaną, jak wolność woli, poczucie własnej wartości i wzrok proroczy. Ponieważ to są wartości, których nie można zdyskontować na dobra materjalne, przeto rokroczny bilans dzisiejszej praktyczności i celowości wciska indywidualistę w rubrykę nieproduktywnych „błędnych rycerzy". Indywidualista ma potrzebę sztuki, cóż z tego, kiedy on dziś jest figurą coraz rzadszą.

Przez masę uplastyczniamy sobie jakąś zorganizowaną zbiorowość z prowodyrem lub jego spadkobiercą na czele, rozczłonkowaną na działy i sekcje, ale też złączoną jedną wspólną ideą i wspólnym programem życiowym. Zwartość takiej idei i programu, jakkolwiek rozbudowana często w ramach wzniosłych i szlachetnych, kryje w sobie pewien dogmatyzm, tem samem jednostronność poglądów. A w tem leży właśnie niechybne niebezpieczeństwo dla sztuki, która zgóry ograniczona, będzie skazana tylko na apoteozę i gloryfikację ideałów, zaczerpniętych przeważnie ze słownika ekonomji społecznej. Przykładem niedawny „proletkult" w sztuce niemieckiej. Objawiało to się w ten sposób, że z t. zw. nizin socjalnych i etycznych (terminologja polityczna) zapraszano na fotel portretowy osobników odpowiednio „proletkultem" ufryzowanych, klepano ich z uśmiechem przyjacielskim po ramieniu i częstowano okrzykami zachwytu dla nich często niezrozumiałemi, ich kaszkietom i bluzom roboczym poświęcano tyle uwagi, ile przedtem smokingom i cylindrom, a w ich twarzach dopatrywano się tyle bohaterstwa, ile przedtem zblazowania i papierowej energji u ufraczonych potęg. Przez brutalność, jaką podkreślano ten nowy rodzaj tendencyjnego realizmu i przez podobieństwo tematyki składano ukłon w stronę

historji sztuki, wskazując łapczywie na gotyk jako na analogję kierunku — z drugiej strony zaczęto krzykliwie ogłaszać znalezienie najistotniejszego wyrazu sztuki współczesnej. „Proletkult“ czyli sztuka dla masy, znalazł nawet swą opiekę prawną w dzisiejszej Rosji, gdzie pęd kolektywizacji ogarnął również i sztukę. To już wygląda na parodję! Państwo zamawia bowiem dzieła o treści tendencyjnej u swych celniejszych artystów, a te każe potem masowo kopjować przez artystów mniej zdolnych. Dzieło sztuki zostaje więc zgóry rozpowszechniane w sposób niebywały, albowiem kopje umieszcza się w salach meetingowych, widowiskowych, w domach prywatnych, a nawet rozplakatowuje się je po ulicach miast. Czy jednak taka sztuka potrafi nakarmić widza? Śmiem wątpić, bo nie wyobrażam sobie prawdziwego działania sztuki tam, gdzie jednostka jest zmuszona odczuwać i myśleć na rozkaz lub w ramach dekretu komitetu centralnego. Gdzie jest więc w tym wypadku ta „sztuka dla wszystkich“?

Tłum jest przypadkowym konglomeratem różnych warstw społecznych i różnych mentalności umysłowych. Namiętność i sensacja — oto krótkotrwałe spoidło tłumu. Demagog potrafi rozpętać namiętności tłumu, by łatwiej nim dowodzić. Namiętność jest wzruszeniem. Wobec tego sztuka dla tłumu to sensacja plus pierwiastek demagogiczny, czyli rakietowa mieszanka, zdolna podniecać i wzruszać. Niedawno poprzez miasta Polski przesunęła się wystawa „zagranicą ukoronowanych talentów“ o posmaku wybitnie sensacyjnym. Stąd tłumaczą się tłumy zwiedzających, nie dające się usprawiedliwić ani poziomem wystawy, ani też objawem popędu narodowego. O takiej sztuce poważnie mówić nie można, także i wtedy nie, gdy chęć wzbudzenia sensacji, choć owinięta watą „młodzieńczej fantazji“ podsuwa np. jakiemuś malarzowi myśl namalowania złotych rybek na drzewie rosnących.

Pozostaje jeszcze motłoch. Ale ten, Bogu dzięki, sztuki nie potrzebuje.

Innemi słowy tej „sztuki dla wszystkich“ niema. Tak wydawałoby się na podstawie dotychczasowego rozumowania. Możnaby w hierarchji społecznej znaleźć jeszcze inne uwarstwowienia jednostek i te przeciwstawiać sztuce i jej działaniu — wynik będzie jednak zawsze ten sam, t. j. negatywny. Ale tem nie należy się zrażać, bo tak było i jest zawsze tam, gdzie pragnie się narzucić sztuce postulaty kierunków politycznych lub ekonomicznych, które nigdy nie będą miały nic wspólnego z ideologją artystyczną. Sztuka jest bowiem wartością suwerenną i od wieków niezmienną. A jeśli od niej żąda się dziś tej recepty „dla wszystkich“, to ona z kartek historji i z dzieł galeryj już dawno na to odpowiedziała jednem słowem: c z ł o w i e c z e ń s t w o!

Zdrowy odłam sztuki współczesnej, ale ten, który się musiał przebijać od prymitywu poprzez entuzjazm dla starych mistrzów i poprzez bezkompromisowe oddzielenie nagiej prawdy od wiekami narośniętych i zatęchłych naleciałości, ten odłam instynktownie dobrnął do tego, co nazywamy „uczłowieczeniem formy“ i przez to stał się dziś sztuką dla każdego dostępną, zrozumiałą i odczutą. Oto rozwiązanie tej „Sztuki dla wszystkich“.

Lwów, październik 1931. Maksymiljan Feuerring.

Do okoła nowoczesnej kopji

(Dokończenie)

Obok entuzjazmu prawdziwych amatorów [1]) słyszy się oczywiście głosy ironji ignorantów i ich zachwyty w obliczu kopji „nie do rozpoznania“. Ci tutaj powiadają „świetne — ach! co za robota! stoję pół godziny i nie znalazłem żadnej różnicy pomiędzy kopją a oryginałem!“ Co myśleć o tej kategorji estetycznych wzruszeń, wiemy mniej więcej (chodziło o Dürera). Mimo wszystko entuzjazm szczerego amatora, który zacytowałem, ów największy komplement, jaki może spotkać kopistę, jest rekompensatą i słusznem następstwem takiej pracowitej i twórczej rewelacji.

Ażeby ku końcowi powiedzieć coś bardziej konkretnego, wspomnę o moich własnych kopjach w Uffizi we Florencji, gdzie poza jedną kopją z Perugina i dwu kopjami-notatkami z Veronesa pracowałem kilka miesięcy temu nad jednym z autoportretów Rembrandt'a.

Założenie, jakie przyjąłem, przemyślając wspomniany autoportret, było dla mnie samego rewelacją. Zauważyłem, że ciemności rembrandtowskiego tła są często więcej nasycone światłem, aniżeli jasne części jego twarzy. (Światło obrazu wynika z jego atmosfery, a nie z jasności przedmiotów). Pomyślałem mimochodem o naiwności doszukiwania się całej gry rembrandtowskiej w t. zw. światłocieniu, to jest w tem, w czem cała szkoła rembrandtowska właśnie zabłądziła, zaczerniając masę płócien.

Wśród tych mniemań zdecydowałem kopjować Rembrandt'a na jasno, to znaczy, przesuwając punkt ciężkości gry na kolor, a więc „wlażąc“ na własną paletę, unikając równie i uderzeń jasnociemnych. Pracowałem — nawiasem mówiąc — przy niepewnych uśmiechach i popłochu zawodowych kopistów i pielgrzymkach custode'ów. Naturalnem jest, że w ciągu pracy stawałem często bezradny, a zbliżając się do Rembrandt'a, mimowoli wszedłem ostatecznie w duże (w stosunku do mego punktu wyjścia) różnice jasno-ciemne.

Miałem jednak płótno czytelne, kolorowe i ogromną satysfakcję z tej pracy, niezmiernie poza tem pożytecznej w uświadomieniu sobie możliwości palety.

Malarstwo Rembrandt'a jest wynikiem pracy w kierunku uzyskania własnej atmosfery malarskiej — zupełnie więc tą samą sprawą, co dzieło Claude-Monet'a, dążącego do nowej spektralnej atmosfery.

Mam nadzieję, że nieraz jeszcze będę miał sposobność pewne rzeczy więcej wyjaśnić. Dodam tylko na zakończenie, że wśród dzisiejszych elementów talentu odgrywa największą rolę intelektualny entuzjazm i jego uświadomienie.

Meaux — marzec 1931. Józef Jarema.

[1]) w obliczu takiej nowoczesnej kopji słyszałem takie zdanie: „teraz dopiero zaczynam widzieć Poussin'a — zainteresował mnie w nowy sposób“.

Amerykanizacja sztuki w Paryżu

Od pewnego czasu odnosi się opinja polska bardzo krytycznie do spraw artystycznych, które się dzieją w Paryżu. Z wiadomości, które przychodzą do kraju, dowiaduje się raz po raz polski czytelnik o zupełnem skorrumpowaniu życia artystycznego w Paryżu. Opowiada się o tem, jak handlarze obrazami przekupują krytyków, jak ci za sute pieniądze piszą monografje o artystach wątpliwej wartości, jak wogóle wszelaki paryski modernizm jest tylko geszefciarskim szwindlem, który się trzyma sztuczną reklamą. W tym duchu bałamucił ostatnio p. Dienstl-Dąbrowa (w „Ilustrowanym Kurjerze Codziennym“) i pisał p. Marcin Samlicki w „Głosie Plastyków“. Czytelnik polski nie mogąc niejednokrotnie rzeczy tych sprawdzić na miejscu, wnioskuje, że nie należy brać poważnie tego, co się dzieje w sztuce paryskiej i że raczej ci z pośród polskich artystów zasługują na uwagę, którzy malują lub rzeźbią niezależnie od wpływów Paryża.

Sprawy te należałoby oświetlić z innej strony i wskazać jakie formy przybiera handel dziełami sztuki w Paryżu i w jakim stopniu wywiera on wpływ na charakter i na poziom sztuki paryskiej.

Dla zrozumienia tych objawów, które nazwałem amerykanizacją sztuki w Paryżu, należy przedewszystkiem uprzytomnić sobie, że w przeciwieństwie do stosunków u nas jeszcze panujących, wszystkie dziedziny życia w Paryżu, a zatem także i sztuka podporządkowują się tam prawom systemu ekonomicznego, opartego na wszechwładzy spekulującego kapitału. Zależność sztuki od kapitału uważać zatem należy niewątpliwie

tylko za jedną z form opanowania całego mechanizmu życia przez ten sam czynnik.

Jakie są zatem objawy owej zależności i czem się ona szczegółowo tłumaczy?

Fakt, że obrazy kupują w Paryżu poza Francuzami, Amerykanie, Anglicy i wogóle ludzie różnych narodowości u malarzy należących również do wszystkich narodów tego świata, jak również i to, że sztuka produkuje się dziś w Paryżu w zawrotnych ilościach sprawia już, że nabywca dla orjentacji musi mieć pośrednika. Ważniejszem jest to, że wynajmowanie sal dla urządzania wystaw, reklama dla artysty, czyniona przy pomocy prasy, plakatów, katalogów no i monografij artystycznych jakoteż i opłacanie krytyków sztuki, kosztuje tak dużo, że malarz musi znaleść kogoś, ktoby to przedsięwzięcie sfinansował. Tym przedsiębiorcą jest handlarz obrazami, czyli t. zw. marchand de tableaux, który staje sią impresarjem malarza, zawierając z nim roczny lub kilkuletni kontrakt, mocą którego malarz obowiązany jest za pewną określoną cenę dostarczać handlarzowi całą swą produkcję. Wzamian za to marchand wprowadza malarza na rynek artystyczny, czyli „lansuje“ artystę.

Jest rzeczą jasną, że marchand proponuje i zawiera kontrakty tylko z takimi artystami, na których spodziewa się zarobić. Dla marchanda, spekulującego na artystach miarodajne są zatem potrzeby runku artystycznego. Ale pod tym względem marchandzi paryscy okazują różne fizjognomje. Jest kategorja marchandów, którzy licząc się z panującym w danej chwili gustem kupującej publiczności, kontraktują produkcję modną w danej chwili. Tak tłumaczą się kontrakty zawierane w pierwszych latach po wojnie z kubistami, dziś surrealistami lub malarzami pracującymi w duchu t. zw. ecole de Paris. Ale są w Paryżu marchandzi, którzy ryzykują kontrakty z ludźmi, nie tylko całkiem nieznanymi, ale malującymi w sposób nowy, zgoła nieznany, idący często przeciw ogólnemu prądowi. Tak „lansował“ swojego czasu polski marchand Zborowski nieznanego zupełnie Modiglianiego, a potem Soutina, którzy w ciągu paru lat reklamy zdobyli bardzo poważne stanowisko na rynku artystycznym. — I na odwrót działo się i dziejeje się często w Paryżu, że artyści dużej miary jak np. Bonnard, lub rzeźbiarz Despieau bardzo długo i mozolnie zdobywali stanowiska. Despieau, największy bodaj z żyjących rzeźbiarzy Francji jeszcze parę lat temu zarabiał na życie kolorowaniem widokówek.

Niemniej nie należy sądzić, że wielkie talenty długo pozostają w Paryżu w ukryciu, a miernoty cieszą się sławą i powodzeniem. Jeśli bowiem ktoś zabiera się do finansowania jakiejś imprezy to oczywiście stara się wprowadzić na rynek towar raczej dobry niż lichy. Każdy przemysłowiec i kupiec wie dobrze o tem, że najgorliwsza i najdroższa reklama nie uratuje złego towaru. Handlarze obrazami w Paryżu musieliby być szaleńcami, gdyby z pośród 40.000 artystów, którzy mieszkają i pracują w Paryżu, spekułowali akurat na miernotach, a pomijali talenty, lub gdyby w wyborze reklamowanych przez siebie artystów, innemi kierowali się względami niż konkurencją i widokami na wysokie zyski. Są w Paryżu handlarze, rodowici Francuzi, którzy mają na kontrakcie samych tylko cudzoziemców, są handlarze Niemcy, Polacy, Żydzi czy Holedrzy, którzy lansują i reklamują Francuzów.

I tak np. sprzedażą obrazów Soutina, które z tradycyjnym malarstwem francuskiem nic zgoła wspólnego nie mają, zajmują się obok Zborowskiego głównie Paul Guillaume i Hessel, obaj rodowici Francuzi, bodaj że najbardziej poważani wśród marchandów paryskich. Inny rodowity Francuz Girard lansuje Krakowianina Kislinga, Węgra Vertesa i Rosjanina Tereszkowicza. Polak Eugenjusz Eibisz ma kontrakt z amerykańskim Żydem Netterem. Żyd francuski Rosenberg, potentat na francuskim rynku artystycznym jest wyłącznym nabywcą i sprzedawcą dzieł Hiszpana Picassa, on też głównie wraz z innymi francuskimi marchandami jak Druet lub Perier utorowali drogę Legerowi i Brackowi, rodowitym Francuzom, którzy wraz z Picassem są twórcami i przywódcami kubizmu. Polski malarz Makowski jest w stałych stosunkach handlowych z Madame Weil, rodowitą Francuską. Lwowianin Menkes ma kontrakt z Grekiem Mazaraki a Paul Guillaume wylansował i lansuje do dziś dnia obok Deraina, obrazy Włocha Modiglianiego. Na odwrót zaś Adolf Basler, rodem z Tarnowa, jeden z najbardziej szanowanych krytyków sztuki w Paryżu, dużo energji poświęca lansowaniu czeskiego malarza Coubina, zwalczając równocześnie w swoich pismach sztukę swych współwyznawców Soutina i Kislinga.

Można niewątpliwie i należy odnosić się krytycznie do pewnych bardzo rozreklamowanych nazwisk, czy kierunków w Paryżu, zwłaszcza do tych, które wychowała niejako specyficznie amerykańska klijentela, jak np. do ekspresjonistów, lub surrealistów takich jak: Rouault, Gromaire, Ozenfant (Francuzi), Georg (Holender), Miro Ernst (Niemiec), Chirico (Włoch). Lecz przereklamowanie i szantaż dadzą się tylko na krótką metę w Paryżu utrzymać. Sztucznie wyśrubowane wielkości spadają szybciej z piedestału niż wywindowała je tam reklama potężnych marchandów. I nie ma potrzeby dezorjentować się wiadomościami, że są w Paryżu publicyści, którzy jak Louis Vauxelle, jak osławiony Camille Mauclaire, jak wreszcie Adolf Bazler, zwalczają modernistyczną sztukę paryską, bo stanowisko tych pisarzy tłómaczy się albo szowinistyczną demagogją lub też tą odmianą snobizmu, który na przekór modzie natrząsa się właśnie z tego co modne.

Ale kogóż przeciwstawia Mauclaire awangardzie paryskiej? Literalnie nikogo z pośród żyjących. Przeciwstawia im wielkich zmarłych, tych samych, których koryfeusze modernizmu uważają za swoich mistrzów.

Prawdą jest niewątpliwie, że wkroczenie kapitału w zapuszczoną ciszę pracowni malarskich wyłuskało na powierzchnię gospodarczego życia te przedewszystkiem wartości, które dolar mógł i chciał konsumować; ale czy znaczy to, że pieniądz dosięgnął tylko złej sztuki? Czyż ten właśnie system nie wyniósł na naczelne miejsce w sztuce Paryża Bonnard'a, Matissa, Deraine'a, Picassa, Utrilla i Despieaux, t. j. tych właśnie, którzy w dziedzinie plastyki obecnej doby reprezentują bezwątpienia najrzetelniejszy i najbardziej owocny wysiłek twórczy?

A zresztą jak to było dawniej? We Włoszech i Francji w ciągu wieków los artysty zależał wyłącznie od łaski lub niełaski jednego człowieka, księcia czy króla, papieża czy cesarza. Wystarczy powertować w XVI. lub XVII. wieku, przeczytać choćby parę ustępów z Vasariego lub z pamiętników Benvenuta Celliniego, ażeby zrozumieć w jaką sieć intryg, osobistych animozyj, poniżeń i kłamstw wplątany był artysta, jeśli chciał zdobyć mur dla umieszczenia swego fresku lub miejsce na placu publicznym dla postawienia statuy swojej roboty. Co gorsza, mylimy się bardzo sądząc, że kultura artystyczna Medyceuszów czy Bourbonów stała na dużo wyższym poziomie, niż smak amerykańskich snobów i miljarderów. Wystarczy przypomnieć sobie, jak o postawienie statuy Dawida na Piazza Signoria we Florencji ubiegali się Bandinelli i Michał Anioł i jak w tym sporze możnowładca florentyński rozstrzygnął przeciw Michałowi Aniołowi, dając pierwszeństwo miernocie, którego rzeźby do dziś dnia szpecą najpiękniejsze zakątki Florencji. Zastanówmy się nad tem, a dojdziemy do wniosku, że mimo wszystko swoboda ruchów i niezależność artysty dzisiejszego, a zatem i jego dzieła jest stokroć większa niż dawniej.

Co więcej, w ostatnich miesiącach pojawiły się oznaki nowego przełomu i nowej zmiany. Jeśli dotąd smak Amerykanina, najbogatszego odbiorcy na artystycznym rynku paryskim, smak goniący za sztuką efektowną niezwykłą i zadziwiającą odbijał się na wartościowaniu dzieł sztuki, to kryzys ekonomiczny obalił od jednego zamachu wszechwładztwo dolara. Amerykanin nie jest już głównym klijentem na rue de la Boetie i handlarz paryski zaczyna szukać nowej orjentacji. Artyści zaś, którzy dla zwrócenia na siebie uwagi przez długie lata wysilali się na wy-

powiedzenie się głośniejsze i hałaśliwsze niżby im to dyktował własny ich smak i umiar, pracują dziś szczerzej i prościej.

Choć zatem kryzys ogólny zaciążył bardzo znacznie na paryskim handlu artystycznym, to samej sztuce zdaje się raczej wyszedł na dobre. Henryk Gotlib.

Finir

Rozważania nad retrospektywną wystawą Delacroix.

Nigdy może nie poruszył nikt zagadnienia twórczości artystycznej tak głęboko, z taką dokładnością i wytrwałością, jak Eugenjusz Delacroix. Czy to w swoich „Essais sur les artistes célèbres", czy w swoim „Dzienniku" lub w swojej Korespondencji, widzimy go ciągle analizującego siebie, zużywającego całą swoją wielką inteligencję, by ujarzmić siły ku jedynemu celowi. Pisma Baudelaire'a wykazują do jakiego stopnia był Delacroix przejęty żądzą wynalezienia metody. Nie uwydatniono jeszcze dość wyraźnie, jak wielki wpływ wywarły niektóre rozmowy z malarzem na umysł poety, którego wprost magnetyzowały.

W wydawnictwie „le Salon" z 1859 r. pisze Baudelaire: „Opowiem wam to, co słyszałem z ust tego mistrza-człowieka. Tak, jak ja sprawdzałem wtedy wszystkie jego zasady na wszystkich oglądanych u niego obrazach, taksamo będziemy mogli je zastosować jako kamień probierczy do niektórych naszych malarzy"...

A dalej Baudelaire dodaje: „Kiedy go po raz pierwszy ujrzałem, nie posiadałem żadnego innego doświadczenia, jak tylko to, które daje wielkie zamiłowanie i żadnej innej oceny, jak tylko instynktową"...

Dziś, gdy retrospektywna wystawa muzeum w Louvre pozwala każdemu zwiedzającemu z pomocą katalogu, klasyfikacji modeli co do daty i przedmiotu zbliżyć wszystkie studja, tyczące się jednego obrazu i być świadkiem rozwijającego się tematu i jego stopniowego wzbogacania się, czyż nie jest to chwilą stosowną sięgnąć znowu po radę do tych kartek Delacroix tak zajmujących, gdzie malarz stara się zdefinjować niektóre słowa jak „szkic", albo „wykańczać"? Słowa te tak często są używane, że już siła ich znaczenia osłabła. A jednak zawierają one i streszczają patetyczną historję każdego dzieła sztuki. Tej miary zagadnienia przerastają jednego autora i jedną epokę. Nasza niemniej czerpać z nich będzie. Umysł jasny i dumny jednego z ostatnich rzeczywiście wszechstronnych malarzy naszych czasów, malarza, którego Baudelaire nazywał pierwszym, który przewidział wiele klęsk, jakie miały nawiedzić nasze pokolenie tak źle do walki przygotowane. Wspominaliśmy niedawno (wstęp do wystawy „Uroków obrzydliwości") o monstrualnym wyglądzie tylu dzieł dzisiejszych, nie tyle z powodu zniekształceń, które afiszują, ile z powodu ich stanu prowizorycznego, ich najrozmaitszych braków... Te dzieła wyglądają jak fragmenty — nieraz cudowne, ale tylko fragmenty. Przekładać poszukiwania nad wykonanie, oto dzisiejszy błąd. Sfałszowano najpiękniejsze świadectwa: czyż nie było to bowiem zdradą dla Cézanne'a, tego malarza-męczennika, posuwającego się tak ostrożnie ku doskonałości i znającego lepiej niż ktokolwiek wartość słowa „wykonać", to wywlekanie jego płócien z zapadłej wsi lub z drzew wiśniowych w Aix? Albo sprzedaże pośmiertne dzieł Degas'a? Czy nie były to zdradzieckie pchnięcia sztyletem w plecy twórcy tak wstydliwego, że cierpiał rzeczywiście, gdy musiał coś sprzedać? Claude Monet wymagał upływu długiego czasu, by wystawić każdą ze swoich „seryj". Puszczać w obieg szkice, które są jakby zwierzeniami, nazywać wykończonemi dzieła, stanowiące tylko pewien etap, albo pewne doświadczenie w umyśle autora, w tem tkwi rzeczywiście pewna przewrotność.

Opierając się jednak na tych zwyczajach, można było porwać żyjącym to, co w innych wiekach byliby ukryli lub spalili Przyjął się w ten sposób zwyczaj wprowadzania publiczności w warsztat, gdzie w największym nieładzie leżą materjały pracy i gdzie twórca w negliżu poci się i boryka sam ze sobą. Stworzono całą nową estetykę, która uświęciła te nowe zwyczaje; powstała legenda, że nic nie jest bardziej przemyślanego, jak właśnie te prowizoryczne szkice. Nigdy słowa „synteza" i „organizacja" nie były częściej używane, jak podczas tego „królowania szkiców".

Przykład Eug. Delacroix — który w testamencie prosił o zniszczenie swego atelier, by zadokumentować, jak był zawsze przeciwny wszelkiej improwizacji — da może do myślenia niejednemu z tych malarzy, którzy są chlubą naszych czasów, ale którzy nagabywani przez kupców i amatorów, albo przez własną pychę, mogą w przyszłości być uważani jako psute dzieci lub zarodki niedoszłych genjuszów.

„Genjusze rzadko improwizowali. Jeżeli nawet spotyka się czasem w pięknych dziełach części, w których pomysł, układ i wykonanie są z sobą zgodne, to te części są tylko w bardzo małej ilości i łatwo dadzą się policzyć nawet u ludzi uprzywilejowanych... I cóż! Improwizować to znaczy szkicować i wykańczać równocześnie, zadawalać jednym rzutem, jednym tchem, bez wahania, ani słabości i imaginację i refleksję. Byłoby to dla zwykłego śmiertelnika rozmawiać z bogami, jakby codziennym językiem. Czy można dokładnie poznać, ile środków posiada talent, by chociażby tylko ukryć swoje wysiłki i czy można powiedzieć, ile pracy kosztowało dane dzieło... To, co możnaby nazwać natchnieniem u malarza, byłoby najwyżej tylko zapalczywością wykonania bez żalu i poprawek; bez szkicu i to szkicu mądrego i wykalkulowanego w celu ostatecznego wykończenia, ten wysiłek byłby niemożliwym, nawet dla artystów tej miary jak Tintoret najzapalczywszy z wszystkich malarzy lub sam Rubens. Najpotężniejsza jego zdolność okazała się w pomyśle pierwszych zarysów obrazu, a zwłaszcza w układzie części, z którego się składa. Tu on rzeczywiście pracował. Dla człowieka tej miary, co Rubens, wykonanie obrazu tak zresztą pewne i namiętne było prawdziwą zabawką, zwłaszcza, gdy opanował już swój przedmiot i gdy myśl poszukiwana stawała się już w jego umyśle jasną" (Revue des Deux Mondes 1862. Delacroix). I tak problem jest jasno postawiony: Szkic ma tylko wtedy pewną wartość, gdy zawiera już w sobie definitywne dzieło. Przeciwnie, ileż jest dzieł wykończonych, ale w złym sensie tego słowa, wykończonych — nim były zaczęte. To nie koniec — powie później Edmond About — ale początek, który tworzy piękne rysunki. A oto, co powiada Delacroix: „U prawdziwych artystów szkic nie jest tylko snem, jakąś mgławicą; on jest czem innem niż jakąś gmatwaniną wykreśleń ledwo uchwytnych; prawdziwi artyści wychodzą zawsze z pewnego punktu stałego, ale to jest też dla nich bardzo trudną rzeczą, podczas wykonywania długiego lub krótkiego ich pracy, powrócić do tego punktu stałego, do tego jasnego wyrażenia". Ta myśl o szkicu, całkowitym zarodku, powtarza się u Baudelaire'a w jego Salonie z 1850 r.: „Dobry obraz wierny i podobny do marzenia, które go zrodziło, powinien być stworzony jak świat... Obraz harmonijnie wykonany składa się z całej serji obrazów, ułożonych jedne nad drugiemi, tak jak warstwy; każda nowa warstwa daje marzeniu więcej rzeczywistości i zbliża je o jeden stopień do doskonałości."

Ale Delacroix nie łudzi się ani na chwilę jak nie łatwą jest ta wierność pierwotnej myśli. „Zdarza się bardzo często, że wykonanie albo trudności i pobudki całkiem drugorzędne, paczą pierwotną intencję."

Podczas pracy nad swojemi wielkiemi dziełami, ileż to razy Delacroix czuł, że oddala się od swego wewnętrznego modelu.

Nic niema bardziej wzruszającego jak to jego zmaganie się i krzyk o pomoc. „Trzebaby robić obrazy-szkice, które miałyby swobodę i szczerość pierwotnego zarysu" (Dziennik 1848). Projektuje poświęcić cały jeden rozdział swego słownika „trudności w zachowaniu wrażenia pierwotnego zarysu". Ale nie trzeba sobie wyobrażać, że Delacroix woli poszukiwanie niż wykonanie. Posłuchajmy jak on odpowiada w swoim Dzienniku 1853 r. wewnętrznym zarzutom: „Nie! nie psuje się obrazu wykańczając go. Może jest mniej polotu dla wyobraźni w obrazie wykończonym, aniżeli tylko naszkicowanym... Gmach wykończony zakreśla granice wyobraźni i nie pozwala jej tych granic przekroczyć. Może zarys jakiegoś obrazu podoba się dlatego, że każdy może go swoją fantazją uzupełnić. Artysta nie psuje więc obrazu wykańczając go, tylko zamyka drzwi dowolnej interpretacji i porzuca mglistość szkicu, a pokazuje jaśniej swoją indywidualność, jak również wielkość swego talentu i jego granice".

Jakim boskim płomieniem Delacroix oświeca swój niepokój. Czy nie zwraca się on do naszych dzisiejszych artystów, gdy powiada: „artyści prymitywni byli naiwnie i bezwiednie śmiali".

„Trzeba dużo poświęcenia, by dzieło malarskie godnie przedstawić, ale ja nie znoszę widoku tego poświęcenia."

„Sekret sztuki to nie jest skracać, ale przeciwnie przedłużać jeśli można i rozwlekać wszelkiemi możliwemi środkami artystyczne wrażenie.

Cały ten świat w stanie tworzenia się, który Muzeum Louvre'u tak dobrze nam przedstawiło przez zgromadzenie tylu szkiców, świadczy o rozpaczliwym nieraz wysiłku Delacroix, by ująć w ręce wszystkie pierwiastki, potrzebne do tworzenia, by w danej chwili czerpać mądrze w swoim „Słowniku".

„Czy to jest drzewo, czy człowiek, te kształty modelu są tylko słownikiem, w którym malarz hartuje swoje wrażenia przelotne, lub raczej uświęca, utwierdza je."

Najrozmaitszemi wygładzeniami (autor „Krzyżowców" nazywał rysunek codzienną swoją modlitwą) on przygotowuje swoje zbawienie.

Powróćmy jeszcze do Baudelaire'a:

„Jeżeli potrzebne jest wykonanie bardzo jasne to dlatego, aby ta wymowa snu była jasno przedstawiona. Jeżeli potrzebne jest wykonanie bardzo szybkie to dlatego, aby nic nie utracić z wrażenia, które towarzyszyło poczęciu. Pojąć też można łatwo, że uwaga artysty zwrócona być musi nawet na czystość materjalną

swoich narzędzi. Wszystkie ostrożności muszą być zachowane, aby wykonanie było szybkie i ostateczne".

Nawet wtedy, gdy malarz stoi przed naturą, on pracuje jeszcze tylko wspomnieniem lub raczej wyobraźnią; on patrzy w siebie, jego model jest w nim. Warsztat jest to tylko metoda, pozwalająca nam nadać konkretne kształty całemu uwięzionemu światu pragnącemu się uzewnętrznić zapomocą naszych rąk. Genjusz tylko może wynaleźć tę tajemniczą równowagę pomiędzy czynnikami świadomemi i nieświadomemi, równowagę tak indywidualną i kruchą, jak równowaga zwana szczęściem. W stworzonem arcydziele czyż można rozróżnić to, co pochodzi z instynktu, od tego, co pochodzi z rozsądku? W dziele ludzkiem dojrzeć, co było dobrowolnem, a co spowodowały okoliczności — jest niepodobieństwem.

(Przekład z francuskiego). Claude Roger-Marx.

Bez tytułu

Dla sztuki współczesnej skala problemów stała się ogromnie szeroka.

Gdy dawniej malarstwa nietylko krajów, ale i miast od siebie były odgraniczone, artyście współczesnemu dostępne są sztuki całego świata i wszystkich epok.

* * *

Przez swoje poszukiwania malarskie stwarza każda epoka czy środowisko swój malarski styl. Styl jest wynikiem. Nadawanie więc jaki-oś stylu swojej pracy nie może stanowić o jej malarskiem znaczeniu.

* * *

Charakterystyczną cechą współczesnego malarstwa jest jego świadome poszukiwanie elementów plastycznych w przeciwstawieniu do epok kiedy prawdy malarskie były zdobywane i przekazywane tradycyjnie i warsztatowo.

* * *

Niezrozumiały dla wielu stan sztuki dzisiejszej tłumaczą nieraz jako upadek rzemiosła. Wyjście z tego stanu widzi się w „solidnej bazie technicznej".

Technika o tyle ma związek organiczny z dziełem sztuki, o ile służy do zrealizowania plastycznego zamiaru. Im bardziej celowo płótno będzie dotykane farbą, tem technicznie w pojęciu malarskiem będzie lepsze. Wszelka technika niecelowa, t. j. niedyktowana koncepcją plastyczną jest manieryzmem.

* * *

Głównym warunkiem powstania obrazu jest jego koncepcja malarska. Niezależnie od tego, czy płótno było malowane z wyobraźni czy z natury zawsze musi być widoczny malarski powód dla którego było tworzone.

* * *

Dzieło sztuki istnieje samo w sobie. Malując z natury chcemy stworzyć płótno, któreby odpowiadało naszemu przeżyciu malarskiemu wobec tej natury, więc nie żeby było dokumentem podobieństwa, ale żeby dało grę stosunków i działań plastycznych, na których koncepcję nas ta natura naprowadza.

Wszystkie stosunki w naturze muszą być transponowane na warunki płótna (płaszczyzna) i nabrać tam samoistnego znaczenia.

Kolor na płótnie powstaje dopiero przez kontrast z innemi kolorami.

Kolor nie koncypowany z założonej gry, a tylko naśladujący kolor z natury — nie działa malarsko.

Im kolor będzie słuszniejszy tem forma będzie pełniejsza (Césanne) i tem bliższa realizacji plastycznej.

* * *

Nie chcemy zadziwiać żadnemi truc'ami, stwarzaniem złudzeń optycznych wypukłości czy dali, ani robieniem „obrazów" modernistycznych czy innych (image).

Płótno nie musi być wykonane, ale powinno być rozstrzygnięte po malarsku.

Przedruk z katalogu wystawy malarskiej grupy K. P. — Warszawa, grudzień 1931 r.

„Comment on peint aujurdhui"

Ch. Moreau-Vauthier.

Matisse — Huile et essence par moitié.
Pisarro — Aucun véhicule.
Girardot — Petrole et siccatif de Courtrai.
Zuloaga — Huile de lin. Jamais de siccatif.
Menard — Copal en pâte avec ou sans essence peint dans le copal.
Gandara — l'huile, condamnait tous les siccatifs et les copals.
Desvallières — Essence de terébenthine.
D'Espagnat — Essence ordinaire non rectificée.
Domergue — Essence de terébenthine rectificée.
Renoir — Essence très rectificée et l'huile de lin.
Cottet — Siccatif de Harlem etendu d'essence rectifiée.
Bail (Joseph) — Vernis Vibert à retoucher.
Simon (Lucien) — Deux tiers d'essence, un tiers d'huile quelques gouttes de siccatif.

Les supports.

Carolus Duran — Toile à l'huile non absorbante (d' un ton gris).
Collin — Toile à l'huile quelquefois demi-absorbante.
Gandara — Toile seulement couverte par un encollage.
Matisse — Toile à l'huile, demifine, blanche.
Maufra — Toile fine préparée au blanc de Mendon avec encollage et un pen de céruse par dessus.
Menard — Toile prépareé à la céruse non absorbante. Peint souvent sur papier Whatman collé sur carton.
Zakarian — Toile préparée au rouge.
Renoir — Toile préparée à l'huile.

Legenda z życia malarzy

Malarski Kraków przedwojenny z czasów „Młodej Polski", „Turla" i „Zielonego Balonika" inną miał fizjognomję jak Kraków dzisiejszy.

Niewiem, czy ówcześni przedstawiciele „malarji" krakowskiej mieli więcej beztroski ,wesołości, czy humoru, czy też inne czasy nastrajały inaczej, dość, że raz wraz zdarzały się niebywałe przygody.

Jedną z kapitalnych „kreacyj" było następujące zdarzenie, „odegrane" znakomicie w kręgu trzech osób. Temi trzema „osobami dramatu" byli dwaj malarze i żyd eskonter wekslowy, po prostu lichwiarz, a miejscem działania dwie pracownie malarskie na czwartem piętrze przy ulicy Topolowej pod numerem 27 i 29. Poprostu dwie sąsiadujące kamienice. Właścicielem obu kamienic był tensam „burżuj". Obie pracownie malarskie tych samych rozmiarów, oddzielone cienkim murem, zajmowali dwaj przyjaciele. „Burżuj" kamienicznik, człowiek o gołębim, przedwojennem sercu, na propozycję lokatorów — malarzy, przyjaciół przedzielonych tylko cienkim murem, zezwolił, aby obie pracownie połączyć, przebiciem muru i wstawieniem drzwi. Chętnie się zgodził.

Tak zatem, pracownie pod Nrem 27 i 29 zostały pewnego dnia połączone wspólnemi drzwiami.

Onego dnia uskarżył się malarz mieszkający w pracowni pod Nrem 27, swemu koledze z pod Nru 29, że ma zmartwienie. Nazajutrz rano upływał termin płatności zaciągniętego długu na sto koron. Zapłacić oczywiście nie było czem.

Jutro rano, uskarżał się malarz z pod Nru 27, zjawi się lichwiarz i zapyta jak zadżumiony papa: „Gdzie moje sto koron"? I cóż mu odpowiem? Nie trap się, pocieszał malarz z pod Nru 29, jakoś damy sobie radę.

Gdy lichwiarz zastukał rano do drzwi pracowni w domu pod Nr. 27, otworzył mu malarz z pod Nru 29 i zapytał najuprzejmiej: „Czem mogę Panu służyć"? Lichwiarz, zobaczywszy obcą, nieznaną twarz, zapytał skromnie: „Czy tu mieszka pan malarz X"? Malarz X, brzmiała odpowiedź mieszka obok w domu pod numerem 29 w pracowni na czwartem piętrze". Lichwiarz zszedł z czwartego piętra, malarz Nr. 29 przeszedł do swojej pracowni, a gdy lichwiarz zapukał i zdumiony, zobaczywszy znowu tą samą nieznaną twarz, zapytał jeszcze pokorniej o malarza X, usłyszał odpowiedź: „Wszak Panu przed chwilą powiedziałem, że p. X mieszka obok w kamienicy pod Nrem 27". Zmieszany już lichwiarz, spróbował raz jeszcze szczęścia, zszedł z czwartego piętra z pod Nru 29 i mocno już zdyszany zapukał do pracowni pod Nrem 27. Zobaczywszy poraz trzeci tą samą nieznaną twarz, z wyrazem obłędnego przerażenia na twarzy, zawrócił, zbiegł szybko po schodach i nie pokazał się więcej. Wieczorem dokonał się u Michalika epilog tej niesamowitej sprawy. Erbe.

JESIEŃ

Jesień przyszła — solidna, ozłocona jesień,
Dostojnie obojętna, zamożna mieszczanka
Chwali się owocami,
pyszni czarnoziemem,
który pługiem ruszony leży czarnym,
dobrze stężałym kremem.

Z początkami sezonu, w dniu wyścigów konnych
Słońcem darzy — nie zimnem, lecz nie za gorącem
Porcją w sam raz na codzień
w nieubogim domu.
Taką na pokaz — bardzo skromną,
za którą jednak
każdy obraca się przechodzień.

Jej kwiaty, to draperje — jej zieleń, to meble
Przez pierwszorzędną firmę dobiera je hojnie.
Że kiedyś — po niepogodzie
zostaną tylko kilimy
Zmurszałych liści na ziemi,
cóż to szkodzi?
zmieni się dekorację
nas stać i na zimę.....

Mieczysław Lisiewicz.

Kronika krakowska

P. T. PRENUMERATOROM I CZYTELNIKOM naszego miesięcznika składamy życzenia Świąteczne i Noworoczne.

PRZERWA W WYDAWNICTWIE. Z przyczyn od Redakcji niezależnych, a związanych z kryzysem, nie mogliśmy pomimo usilnych starań dotrzymać zapowiedzianego na wrzesień terminu wydania numeru. Prenumeratorowie i Czytelnicy nasi wybaczą tę zwłokę, pozostając z dotychczasowem zainteresowaniem dla Wydawnictwa — mimo nieuniknionej, niestety uzasadnionej poniżej

PODWYŻKI PRENUMERATY. Nawiązując do zapowiedzi, zamieszczonej w zeszycie XI-tym miesięcznika odnośnie do podwyżki rocznej prenumeraty z 6 zł. na 10 zł., która w obliczu kosztów, połączonych z wydawnictwem, okazała się nieuniknioną, prosimy naszych P. T. Prenumeratorów o przekazanie kwoty 10 zł. pod adresem Redakcji (Kraków, plac św. Ducha — Dom Artystów). Wyrażamy nadzieję, że pierwszy rocznik naszego Wydawnictwa, który w ramach skromnej prenumeraty staraliśmy się postawić na wyżynie, nietylko zachęci dotychczasowych P. T. Prenumeratorów do zaabonowania II-go rocznika, ale skłoni Ich do zjednania nam r e a l n y c h sympatyków. Za tę propagandę wyrażamy zgóry słowa zobowiązania.

LOSOWANIE KOMISJONALNE premji „głosu" za miesiąc sierpień odbyło się dn. 3 września 1931. Grafikę kolegi Andrzeja Olesia wygrał p. Marjan Sobański w Katowicach. Dotychczas wylosowali z wydanych numerów: akwafortę J. Rubczaka WP. inżynier E. Poreczyński, Sosnowiec — drzeworyt prof. W. Skoczylasa WP. J. Gniazdowska, Chełm Lubelski — grafikę prof. W. Weissa WP. K. Eustachiewicz, Wołkowysk — litografię A. Olesia Przewielebny ks. Gorgolewski, Poznań — grafikę St. Dyboskiej WP. dyr. St. Olański, Lwów — grafikę J. Pochwalskiego PW. J. Greger, Kraków — grafikę kol. A. Olesia WP. J. Piotrowski w Krakowie.

PLASTYCY KRAKOWSCY ŻĄDAJĄ DYREKTORATU SZTUKI. Związek polskich artystów-plastyków w Krakowie zainicjował akcję, skierowaną na ręce p. Prezydenta Rzplitej, a skonsolidowanie wszystkich dziedzin sztuki w jednej instytucji, proponując utworzenie osobnego, autonomicznego dyrektoratu sztuki. Memorjał w tej sprawie, przedłożony p. Prezydentowi, otrzymał Minister oświaty, wobec czego akcja nabrała cech realnych.

W memorjale przedstawili plastycy fatalne skutki zamiany departamentu sztuki na wydział nauki i sztuki, przyczem podnoszą obawę, że najżywotniejsze dla kultury narodowej kwestje artystyczne nadal leżeć będą odłogiem, a w polityce artystycznej państwa panować będzie nadal zasada rozproszkowywania wysiłków i środków, przeznaczonych na opiekę nad sztuką. Związek liczy się z trudnościami ekonomicznemi państwa i uważa za konieczne powołanie do życia osobnego autonomicznego urzędu, w którymby zogniskowały się wszelkie wysiłki i fundusze państwa dla sztuki, rozproszone po różnych ministerstwach i organizacjach prawno-publicznych, a więc stworzyć niezależny dyrektorat sztuki. Związek wyobraża sobie organizację w ten sposób, że dotychczasowe agendy w danych urzędach pozostawałyby bez zmiany, jako we władzach wykonawczych dyrektoratu. Dyrektorat miałby prawo inicjatywy i aprobaty, innemi słowy, nastąpiłoby skonsolidowanie rozbieżności wysiłków rozmaitych władz w jeden programowo i życiowo ujęty organizm.

ZAMEK KRÓLEWSKI NA WAWELU I GOSPODARCZY KRYZYS. Od kierownika odbudowy Zamku Królewskiego na Wawelu p. rektora Szyszko-Bohusza otrzymujemy nast. odezwę z prośbą o jej opublikowanie:

Wawel, dzieje i losy którego są symbolem i minjaturą historji naszej, stanął w obliczu nowego niebezpieczeństwa. Nie zaliczono odbudowy Zamku do konieczności państwowych, na których nie wolno oszczędzać. Oszczędności, i to gruntownych — dokonano. Niema mowy o dalszem odnawianiu Zamku, zabrakło pieniędzy na zabezpieczenie od ruiny części już wyrestaurowanych.

Po raz drugi zwracamy się do społeczeństwa o pomoc, by dzieło odbudowy naszego Akropolu przetrwał mogło okres krytyczny, jak przetrwało podobny okres w latach 1921—1924 dzięki ofiarności na cegiełki wawelskie. Kto czuje, że sprawa odbudowy Wawelu jest sprawą honoru naszego, kto rozporządza kapitałem zaufania u współobywateli, kto chciałby pomóc nam w akcji ratowniczej — niech zgłosi się do mnie listownie lub osobiście dla omówienia szczegółów.

Kraków, 1. XII. 1931. A. Szyszko-Bohusz.

Celem tej odezwy jest nawiązanie stosunków z szeregiem poważnych osób, któreby zechciały w gronie swych współobywateli przeprowadzić zbiórkę pewnych zgóry określonych kwot, potrzebnych do wykończenia restauracji dziewięciu sal północnego skrzydła Zamku, przerwanej wskutek braku gotówki. Imię inicjatora zbiórki wraz z nazwą instytucji lub organizacji, która potrzebną kwotę zbierze, będą uwiecznione w danej sali na osobnej tablicy lub plakacie.

OTWARCIE SKARBCA I ZBROJOWNI ZAMKU KRÓL. NA WAWELU. Czasowo zamknięty, z powodu prac nad pomieszczeniem zbiorów, parter gotycki Zamku na Wawelu, został obecnie zpowrotem otwarty dla zwiedzających wnętrza wawelskie.

ROZSTRZYGNIĘCIE KONKURSU NA OBRAZ Z DZIEDZINY SPORTU. W Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie odbyło się rozstrzygnięcie konkursu na obraz z dziedziny sportu.

Sąd konkursowy złożony był z artystów: prof. W. Jastrzębowskiego, prof. T. Pruszkowskiego, St. Rzeckiego, prof. K. Sichulskiego, prof. W. Skoczylasa, tudzież majora Szczerby i por. Federowicza jako przedstawicieli Polskiego Komitetu Olimpijskiego i Państwowego Urzędu Wychowania Fizycznego — pod przewodnictwem prof. Skoczylasa. Nagrody pierwsze otrzymali: R. Malczewski z Zakopanego, J. Umińska z Warszawy. Nagrody drugie otrzymali: W. Borowski z Zakopanego, M. Bylina z Warszawy, E. Geppert z Krakowa, W. Jarocki z Krakowa i Karolkiewicz z Warszawy.

Na konkurs nadesłano 66 obrazów. W parę dni później nastąpiło otwarcie Wystawy Sportowej w Kamienicy Baryczków.

W TOWARZYSTWIE PRZYJACIÓŁ SZTUK PIĘKNYCH przy placu Szczepańskim odbyło się w niedzielę dnia 29 listopada otwarcie wystawy starych rycin z XV., XVI., XVII. i XVIII. w.

W m i e s i ą c u w r z e ś n i u wystawiali tamże: A. Bunsch, W. Gutowski, M. Jabłoński, J. Krzyżański, Bogusław Serwin i A. Oleś.

W p a ź d z i e r n i k u: Grupa art. plast. „Kolor", W. Kossak i A. Terlecki.

W l i s t o p a d z i e: O. Boznańska, J. M. Brzeski, H. Gotlib, St. Janowski, Zw. art. graf. „Ryt", W. Wasowicz.

W n i e d z i e l ę d n. 20 g r u d n i a b r. otwarcie wystawy zrzeszenia „Sztuka".

PARODJA KONKURSU. Pod tym tytułem prof. Władysław Skoczylas zamieszcza w dodatku do „Kurjera Porannego", poświęconym twórczości i krytyce, uwagi krytyczne o rzeźbiarskim konkursie na projekt pomnika Chrystusa Króla w Warszawie. Na marginesie tych słusznych uwag zaznaczymy, że warunki konkursu układał chyba zainteresowany tym konsursem złośliwy szofer warszawskiej kapituły.

W ZWIĄZKU ARTYSTÓW PRZY PLACU ŚW. DUCHA — g w i a z d k o w a w y s t a w a prac członków. Prace olejne, akwarele, rysunki i grafika.

RÓŻNE OBRZYDLIWE ZAGRANICZNE POMNIKI w częstych reprodukcjach „Ilustrowanego Kurjera Codziennego" są tak fatalnie dobierane, że nie należałoby ich zamieszczać. Nie nale-

żałoby, zwłaszcza, że pod każdą taką reprodukcją tkwi stereotypowy podpis: „w X. odsłonięto wspaniały pomnik". — Pomniki te wiążą się zawyczaj z uczczeniem pamięci bohaterów. To jest rzeczą wspaniałą — lecz tej wspaniałości nie należy przerzucać na sam pomnik, jako dzieło sztuki, gdy chodzi o takie knoty, jak odsłonięte ostatnio w Brindisi i Sussex, reprodukowane w numerach „Kurjera" z 21. XI. i 1. XII. br. Reprodukcje takich paskudztw, sklasyfikowane przez prasę, jako wspaniałość, prowadzą plastyczne poczucie mas na najfałszywsze tory. One to kształcą smak tych, którzy potem gdzieś w prowincjonalnych, a nierzadko i stołecznych jury decydują o rozstrzygnięciach konkursów na pomniki, zwłaszcza bohaterów. Prasa na tem polu może i winna działać inaczej.

Kronika warszawska

(Od naszego korespondenta)

Wiele się mówi obecnie w Warszawie o „modernizacji" życia i sztuki, o popieraniu postępu, o wydobyciu stolicy z mroków prowincjonalizmu, o muzeach, wystawach, rozwodach, nowem prawie małżeńskiem, o małżeństwie na próbę i o wolnej miłości. Szanujące się pisma warszawskie do szumnych artykułów dołączają sensacyjne fotografje, które — jak na pierwszy rzut oka widać — propagują kult nagiego i niczem nie krępującego się ciała. Nawest Zachęta, — ta Zachęta, dla której niegdyś obraz przedstawiający niewinną dzieweczkę, obnażoną tylko do kolan, był obrazem niemoralnym, obrażającym „wstydliwość publiczną" (!), dziś pomieściła (Zachęta) na swoim salonie tłumy „nagusek" w różnych, najbardziej kokieteryjnych pozach z maskami lub bez masek na twarzy. Oto jaką magiczną siłę posiada to słowo „postęp". Ten „postęp" wlazł nawet do Zachęty i pozostawił tam ślady w postaci licznych, a źle namalowanych golasek, które lubieżnie uśmiechają się do siwiejących panów. A tymczasem pisarz Boy nadarmo stacza boje z całym batalјonem podstarzałych Ofelij i Desdemon, które okopawszy się podobnie jak hrabia Henryk w okopach św. Trójcy, bronią ckliwej moralności i zakrytych suknią kolan. I w tem bojowem zamieszaniu, w tej bigosowej walce artystycznej i literackiej Warszawy, wytworzyła się atmosfera dziwna i niesamowita. Zalatuje tam trochę perfumami, trochę spermą, trochę limfatycznym potem, trochę kościelnem kadzidłem i zgaszonemi świesami, a trochę olejem lnianym i werniksem mastyksowym. Postęp! postęp! — wołają jedni, — moralność i świętość naszych prababek — krzyczą drudzy, a w powietrzu latają połamane pióra, strzępy siwych włosów i wydarte kartki z „Decamerona" i „Zagadnień seksualnych". A na boku stoi jakaś dziwna postać. Jest to pani Hipokryzja. Pani ta śmieje się w kułak.

Oto mniej więcej taki „symboliczny" obraz à la Jacek Malczewski, współczesnej „myślącej" Warszawy. A tymczasem pewien staruszek z długą siwą brodą zwany popularnie czasem (ale nie dziennik), uzbrojony w kosę — kosi.

I przewracają się stare litrackie, rzeźbiarskie i malarskie „firmy", filary uznane lub jeszcze za życia nie uznawane, stare „wielkości", wypchane słomą lub trocinami.

A polska literatura od Świętochowskiego po Ważyka, Przybysia czy Kurka — a polska sztuka od zachętowych braci Kossaków czy Ziomka aż do Salonu Baryczków czy Kapistów ryczy, krzycząc, woła: postępu!

I tak, jak podczas stworzenia świata powstała ziemia, oceany i puszcze na mocy jednego magicznego słowa Stwórcy: Niech się stanie! — tak w Warszawie na placu Marszałka Piłsudskiego powstał pawilon wystawowy Instytutu Propagandy Sztuki za wolą i magicznem podniesieniu palców dwu twórców: Stryjeńskiego i Skoczylasa.

Jedyny ten wielki w Polsce budynek przeznaczony i wybudowany specjalnie dla wystawy obrazów i rzeźb pomieścić może około tysiąca eksponatów. Wielkie, pełne światła sale, ze specjalnem, sympatycznem dla obrazów obiciem ścian, z dobrze zastosowanem ogrzewaniem, z uwzględnieniem przestrzeni dla oglądania wielkich malowideł dekoracyjnych i monumentalnych rzeźb, czyni z tego budynku środowisko sztuki naprawdę europejskie.

Przy tem wszystkiem zważać należy na obecne trudności finansowe, a każdy zrozumie, jakiego czynu (mimo tych wielkich trudności) dokonał Instytut Propagandy Sztuki.

W drugiej połowie b. miesiąca otwarta zostanie w nowym tym budynku inauguracyjna wystawa, która będzie przeglądem sztuki polskiej współczesnej.

Z pośród ostatnich wystaw sztuki w Warszawie poza upadającym i coraz bardziej nudnym „Salonem" Zachęty, szczególne zainteresowanie wzbudziła wystawa Kapistów, młodych malarzy, którzy przed kilku laty opuścili Akademję krakowską dla Paryża.

Dużo siły i świeżości przynosi ta wystawa Warszawie, a obrazy Cybisa, Waliszewskiego, Czapskiego, Jaremy, Nachta, Strzałeckiego i Rudzkiej mają dużo prawdziwych wartości malarskich.

Tytus Czyżewski.

WYSTAWY LISTOPADOWE W KRAJU (poza stolicą i Krakowem)

WEISS, SKOCZYLAS I BORUCIŃSKI wystawiają w Łodzi, w tamtejszym lokalu Instytutu Propagandy Sztuki.

WŁADYSŁAW ROGUSKI urządził wystawę zbiorową prac malarskich w Tow. Przyjaciół Sztuk P. w Poznaniu.

PRACE Juljusza, Wojciecha i Jerzego Kossaków wystawiono w Katowicach, w gmachu tamtejszego województwa. Ponadto wystawiono tam obrazy Malczewskiego, Fałata, Axentowicza, Filipkiewicza, Vl. Hofmana, Wodzinowskiego, Kamockiego i Karpińskiego.

KRAKOWSKIE TOW. „SZTUKA" wystawia zbiorowo w Bydgoszczy.

STAN. CZAJKOWSKI wystawia w Płocku cykl pejzaży. Wystawa urządzona staraniem płockiego Klubu Artystycznego.

ANDRZEJ PRONASZKO wystawia w lwowskiem Tow. Przyjaciół Sztuk P., wraz z grupą „Artes".

WYSTAWA OBRAZÓW W INOWROCŁAWIU otwarta staraniem Kujawskiego Tow. Przyjaciół Sztuk P.

WYSTAWA ARTYSTÓW UKRAIŃSKICH w lwowskiem Tow. Przyj. Sztuk P.

ZA GRANICĄ

GRAFIKA POLSKA W AMERYCE. Staraniem Tow. Szerzenia Sztuki P. wśród obcych, graficy polscy zrzeszeni w stowarzyszeniu „Ryt" biorą obecnie udział w dwu międzynarodowych wystawach grafiki w Ameryce, a mianowicie w Chicago („Art Institute") i w Philadelphii („The Print Club").

GALERIE ZAK W LONDYNIE. Wdowa po znanym malarzu, Eugenjuszu Zaku, p. Jadwiga Zakowa, zamierza w najbliższym czasie, jak się dowiadujemy, otworzyć filję swej Galerji w Londynie.

ZNAK CZASU. Na jednej z ostatnich wyst. w w Berlinie, urządzonej przez malarzy zamieszkujących stolicę, zamieszczono u wejścia takie ogłoszenie: „obrazy, oznaczone czerwonemi kartkami, można nabyć w drodze zamiany za produkty w naturze". — Doskonały pomysł. To charakterystyczne signum temporis okazało się tem znamienniejszem, że czerwone kartki znajdowały się na wszystkich niemal obrazach.

Wydawnictwa

KSIĄŻKA O CHEŁMOŃSKIM

Kapitalne wspomnienia Pii Górskiej o Chełmońskim *). O książce tej wypowiedziała się p. Zofja Starowiejska-Morstinowa w „Czasie". Z feuilleton'u p. Morstinowej, pisanego w pełni uznania dla książki, przytaczamy decydujący ustęp:

> Trzeba coprawda przyznać, że temat był wdzięczny jak mało. Ten wielki artysta o duszy św. Franciszka, o prostocie dziecka, o umyśle mędrca, o polocie poety, o uroczych i przezabawnych dziwactwach prawdziwego, typowego cygana, człowiek, który swoją sławną czwórkę zostawił w paryskiej pracowni pod szafą, więcej się o nią nie troszcząc, a postanowił słuchać rad malarskich kwestarza, bo ten kwestarz chodził w czerwonej kropkowanej chustce na głowie i był podobny do muchomora, człowiek, który apokalipsę uważał za lekturę nietylko najpiękniejszą, ale i najprostszą, najbardziej zrozumiałą, a zasłonięcie się od słońca, które mu przeszkadzało w malowaniu, za czyn przechodzący ludzką pomysłowość — to postać, którąby niejedno pióro mogła pociągnąć, to dla pisarza skarb prawdziwy. Prawda też, że nie każdemu było dane obcować z tym człowiekiem codziennie przez szereg lat, słuchać jego rad malarskich i przyjacielskich zwierzeń, ale też z drugiej strony przyznać trzeba, że autorka wspomnień o Chełmońskim, atutów swoich nie zmarnowała, a temat w pełni umiała wyzyskać.

Jakże słusznie podkreśla p. Morstinowa we wstępie do swego feuilleton'u ubóstwo naszej biograficznej literatury. Tem cenniejszą jest książka p. Pii Górskiej i tem większą jej zasługa.

---

*) Gebethner — 1932.

Stanisław Wyspiański

wspomnienie na tle osobistych przeżyć *) (dok.)

Konstrukcja dramatu — mówił Wyspiański podobną jest do konstrukcji obrazu i taksamo trudną. Dramatopisarz — zanim rozpocznie realizować swój pomysł dramatyczny, musi znać cały dramat w szczegółach do ostatniej sceny.

Wyspiański zanim rozpoczął pisanie tekstu, kreślił szereg szkiców sytuacyj dramatycznych, poszczególnych scen, kreślił kostjumy danych postaci, wnętrz dekoracyjnych, mebli i t. d., a załatwiwszy się jak mawiał z konstrukcją artystyczną dramatu, na którą kładł olbrzymi nacisk, zaczynał pisanie tekstu. Tekst w dramacie uważał Wyspiański niejako za mniej ważny. Mówiąc o tem, nieraz zwracał uwagę ile to tekstu gubi się na widowni, bez szkody dla akcji dramatycznej. Widownia, mawiał, przedewszystkiem patrzy a potem słucha. W dramacie realizowanym na scenie interesuje widownię to co autor napisał, poprzez to jak napisał. Widownię interesuje dekoracja, ubiór, głos aktora, poprzez które płynie treść tekstu. Myślał Wyspiański o stworzeniu teatru del arte, o ustalonej akcji, bez tekstu. Twierdził, że tekst dramatyczny, powinienby autor pisać od ostatniej sceny ostatniego aktu zaczynając, to jest pisać wówczas, gdy jego napięcie twórcze jest najwyższe, naintensywniejsze. Pisząc tekst dramatyczny od ostatniej sceny ostatniego aktu, do pierwszego aktu, szedłby twórca odwrotną drogą po jakiej dąży widz na widowni. Ten widz na początku przedstawienia jest najwrażliwszy — tekst dramatu pisanego od aktu pierwszego najintensywniejszy. W miarę trwania przedstawienia i następnych aktów, zmęczona wrażliwość widowni tępieje, tekst dramatu od aktu pierwszego słabnie tak, jak siła twórcza autora. Pisząc od ostatniego aktu, szedłby autor odwrotną drogą zmęczenia widowni, która w miarę wyczerpywania, otrzymywałaby coraz intensywniejsze walory twórcze. Być może, dlatego ostatnie sceny ostatnich aktów dramatów Wyspiańskiego są tak potężne. (Wesele, Bolesław Śmiały, Akropolis).

Sztuki filmowej Wyspiański nie znał, a jednak pomysł jego w udramatyzowaniu niemej sceny w „Liljach" na tle orkiestry, jest pomysłem filmowym. Wyspiański nie uznawał zawodu artystycznego jako takiego — twierdził, że artystą jest każden człowiek i ten, co o tem wie i ten co o tem niewie, że każden człowiek bodaj raz w życiu, choćby na weselu tworzy okolicznościowe piosenki.

OSTATNIE MIESIĄCE ŻYCIA.

Wyspiański umarł w 39 roku życia, z czego 19 lat chorował. Organizm z natury delikatny ale nie chorowity, nie był obciążony jakąś organiczną wadą. Wypadek zadecydował, że właśnie Wyspiański musiał zachorować nieuleczalnie. Z chorobą jego łączono kłamliwe plotki, o rozpustnem życiu, o alkoholiźmie, o dopuście bożym za napisanie „Klątwy". W 20-tym roku życia skazany był na śmierć, która z dnia na dzień, z godziny na godzinę opanowywała młody, żywy, czynny i twórczy organizm. Utrzymują niektórzy, że właśnie ta choroba nieuleczalna, ujawniła genjalność Wyspiańskiego. Argument te nie przemawia do przekonania. Sądzę, że gdyby Opatrzność oszczędziła Wyspiańskiemu choroby, genjusz jego pracując nie w tak zawrotnem tempie, nie potrzebując się spieszyć z realizowaniem swych twórczych pomysłów, byłby osiągnął nieprzewidziane szczyty, a w każdym razie, nawet te dzieła, które powstały, byłyby otrzymały najznakomitsze cyzelerstwo. Ze stanu zdrowia swego zdawał sobie Wyspiański sprawę, żyjąc w ustawicznej męce duchowej i fizycznej.

Na półtora roku przed śmiercią, przy pomocy Kasy Oszczędności Miasta Krakowa, zakupił mały folwarczek w Węgrzcach, pod Krakowem i tam przeniósł się z rodziną. W Węgrzcach odwiedzałem go kilka razy. Choroba postępowała nieubłaganie, ale wielki Duch pracował. Razu pewnego, zastałem go nad Baedeckerem. Wskazując na książkę informującą o podróżach, rzekł: „Właśnie zwiedziłem Włochy i wybierałem się do Egiptu, gdy pan wszedł". Mówił już bardzo cicho i niewyraźnie. W ciągu rozmowy, nalał wina i zapraszał mnie, bym się napił. Zapytałem: „dlaczego pan pije wino, skoro panu nie wolno"? Uśmiechnął się i odpowiedział: „Wszystko jedno i tak do trumny wnet mnie przełożą — gdzie się rozlecę". Realizm Wyspiańskiego w chwili śmierci (w kilka tygodni potem umarł) przejął mnie do głębi. Przyszedł mi na myśl Chopin, który także tak realistycznie umierał. W ostatnich chwilach napisał stygnącą ręką na kartce: „Gdy mnie kaszel zadusi, każcie przebić serce, aby mnie żywcem nie pogrzebano". Dlaczego Chopin i Wyspiański, twórcy-wizjonerzy, przebywający tu na ziemi w nie realnych regionach, dlaczego właśnie oni umierali tak realistycznie?

W pewnej chwili wyciągnął prawą rękę owiniętą bandażem; do dłoni owym bandażem przymocowaną była deseczka. Między palce już nieruchome w stawach i deseczkę, wetknął lewą ręką kredkę i począł szkicować sceny nowego dramatu, który zamierzał pisać. Dramat miał obejmować: prolog na rynku krakowskim, akt w pracowni rzeźbiarskiej i epilog przed katedrą wawelską. Akcja prologu na rynku, rozpoczynała się nadciągającą nawałnicą. Zwały chmur, objaśniał, niosą nad rynek obeliski i kolosy egipskich piramid. Burza bombarduje gradem obeliskowych i piramidowych łomów, rozwalając stare budowle krakowskie. Z tego niesamowitego orkanu wyprowadza ktoś Wyspiańskiego i wiedzie go w jakąś głęboką oficynę. W oficynie wprowadza go do pracowni rzeźbiarskiej biskup krakowski Gamrat. W pracowni na podłodze leży jeden z aniołów z Zygmuntowskiej wieży wawelskiej katedry. Biskup nakazuje Wyspiańskiemu odnowienie posągu anioła. Prolog skończony. Pierwszy akt mieści w sobie sceny odnawiania posągu, oraz moment ożycia anioła-posągu, w którym, jak się okazuje, przez ówczesnego twórcę posągu zamknięty był i ustawiony na wieży przed trzystu laty, chłopak-terminator. Trzysta lat więziony i uwolniony przez Wyspiańskiego anioł-terminator, opowiada swoje dzieje. Obaj rozpoczynają pracę nad nowym aniołem-rzeźbą, która w zastępstwie uwolnionego ma teraz stanąć na wieży Zygmuntowskiej. Kończy się akt pierwszy. Epilog rozgrywa się przed katedrą wawelską, gdy już procesjonalnie wprowadzony nowy posąg anioła, ustawiony został na wieży Zygmuntowskiej. Zebrane rzesze rozmodlonego ludu tkwią przed katedrą — obrzęd skończony; uwolniony anioł-terminator, wygłasza płomienną mowę do zebranego ludu, któremu chce wyjaśnić zagadkę bytu człowieka. I gdy już zdaje się, że wielka tajemnica będzie objawiona, nowy anioł ustawiony na wieży pręży łuk i wypuszczoną strzałą zabija ożywionego anioła.

Było to ostatnie widzenie się moje z Wyspiańskim. W kilka tygodni później przewieziony do sanatorjum w Krakowie, tam życie zakończył genjalny malarz i poeta.

B. Raczyński.

*) przedruk dozwolony tylko w porozumieniu z autorem.

Treść numeru

Nakład i Wydawnictwo Związku Artystów Plastyków w Krakowie. — Redaktor odpowiedzialny Marcin Samlicki.
Drukarnia Ludowa w Krakowie, ul. Dunajewskiego 5, pod zarządem Ignacego Winiarskiego.